

El Coro de la Parroquia de Sta María de Salvatierra: una loa al emperador

(The Choir of the Parish of Sta María al Salvatierra: a apraise to the emperor)

Ugalde Gorostiza, Ana Isabel
San Andrés Auzoa, 14
20500 - Arrasate

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 345-363]

El coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra (Álava) es una obra arquitectónico-escultórica que fue construida en la década de los 30 del siglo XVI para conmemorar la derrota del comunero Don Pedro López de Ayala a cargo de las tropas imperiales. Su programa iconográfico, concentrado en dos de sus frentes y en la bóveda que lo soporta, constituye una de las primeras manifestaciones del nuevo lenguaje humanista en el País Vasco.

Palabras Clave: Sta M^a de Salvatierra. Alava. Renacimiento. Humanismo. Programa iconográfico.

Aguraingo (Araba) Santa Maria parrokiako korua XVI. mendeko laugarren hamarkadan eraikitako artelana dugu, enperadorearen gudaosteari esker Don Pedro López de Ayala komuneroaren menperatzea ospatzeko egina. Bere programa ikonografiko aberatsa, eusten dion gangako giltzarrien eta albo eta aurrekaldeko apinduran gauzatua, Euskal Herrian humanismoaren hizkuntza berrian egin zen lehengoetarikoa dugu.

Hitz-Giltzak: Aguraingo Santa Maria. Araba. Errenazimentua. Humanismoa. Egitarau ikonografikoa.

Le chœur de la paroisse de Santa María de Salvatierra (Álava) est une oeuvre architectonique et sculptorique qui fut construit au XVI^{ème} siècle pour commémorer la défaite de Don Pedro López de Ayala, "comunero" de Castille, par les troupes de l'empereur. Son programme iconographique, concentré dans deux fronts et la voute qui le soutient, constitue une des premières manifestations du nouveau langage humaniste dans le Pays Basque.

Mots Clés: Sta M^a de Salvatierra. Alava. Renaissance. Humanisme. Programme iconographique.

Se trata de uno de los coros más espléndidos y hermosos, no sólo de la provincia de Alava, sino del País Vasco. Y si nos ceñimos a las palabras de M. Portilla, "el mejor coro plateresco de Alava... concebido como un gran arco triunfal tras la victoria de Carlos I sobre el comunero Don Pedro López de Ayala", que era Conde y Señor de Salvatierra¹.

Sustituyó a un coro anterior en el que en 1521 se acordó colocar un gran escudo con las armas de Carlos V, aportando para ello 3000 maravedís al ayuntamiento². Con ello la villa ponía de manifiesto su incorporación a la Corona de Castilla y mostraba su lealtad al emperador, a quien pocos años después le dedicaría un coro nuevo con un complejo programa humanista, al cual podríamos considerar uno de los primeros, si no el inicial, de estas características concebido en el País Vasco.

Ocupa únicamente el tramo de los pies de la nave central, elevándose sobre ésta por medio de un arco escarzano en el lado más ancho y sobre arcos apuntados rectos en los lados más estrechos, que arrancan, al igual que la bóveda, de gruesos pilares fasciculados en los que sobresalen dos columnas entorchadas en cada frente, resabio goticista tan del gusto de la época, al igual que los dos pequeños pináculos que se sitúan hacia el este. Lo sostiene una bóveda de dobles terceletes en los lados cortos y simples en los largos, trabados entre sí por medio de ligaduras rectas que forman una cruz y de curvas y contracurvas que describen una complicada tracería, ritmada por las treinta y cinco claves de bóveda que penden en cada intersección. Cabe destacar entre los nervios diagonales, terceletes y combados distintas secciones, muy moldurados todos, pero más ligeros los últimos, dentro de una corriente que se hizo moda por esas fechas. Su antepecho los forman balaustres, separados cada seis en los laterales y cada ocho en el frente por columnas más voluminosas y profusamente ornamentadas que contribuyen a romper rítmicamente su regularidad.

Se conserva el concierto de su obra arquitectónica, sumamente explícito, suscrito el 10 de febrero de 1530 con el vizcaíno Sancho Martínez de Arego y su hijo maestro Pedro. Debía ejecutarse conforme al modelo del coro de Santo Domingo de Vitoria, hoy desaparecido y del que sólo se sabe que en su arco figuraba el escudo imperial³, y concluirse en el plazo de un año a partir de Santa María de marzo, acordándose su costo en 400 ducados, aparte de los 25 ducados a pagar por la maestría, abonándose cuando hubiera el dinero suficiente en el caso de superarse los 400 ducados convenidos. En las cláusulas del contrato también se desglosó el pago que había de hacerse a cada uno de los profesionales que intervendrían en su ejecución, entre los que debemos señalar a los "entalladores", a los que se pagaría dos reales por día "para azer talla asy en la ymagineria como en las llaves"⁴.

Nada más hemos sabido de su construcción y de los artífices que en él dejaron su huella, si no son las dificultades pecuniarias que ocasionó y a las que hubo de hacer frente la feligresía. Gracias a un documento en el que se da buena cuenta de la grave situación económica, se puede deducir que el coro ya estaría finalizado para la fecha en cuestión. El domingo 30 de diciembre de 1538, después de la misa mayor, se reunieron la mayor parte

1. PORTILLA VITORIA, M., "Panorámica artística", *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, tomo V, Vitoria, 1992, p. 96; PORTILLA VITORIA, M., *Por Alava a Compostela*, op. cit., p. 84; AZCARATE RISTORI, J. M., "Salvatierra: Parroquias, capillas y ermitas", *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, tomo V, Vitoria, 1992, pp. 149-150; V. V. A. A. *Monumentos Nacionales de Eukadi*, Alava, op. cit., pp. 308-309.

2. AZCARATE RISTORI, J. M., op. cit., p. 143.

3. APRÁIZ BUESA, E., "S. Francisco y Sto. Domingo", *Catálogo monumental...*, tomo III, op. cit., p. 312.

4. AZCARATE RISTORI, J. M., op. cit., pp. 149, 158, nota 21, parcialmente transcrito el documento.

de los parroquianos en presencia de Iohan Martínez de Paternina, segundo alcalde de la villa, el escribano Martín López de Savando y otros testigos. El reverendo señor cura bachiller Iohan Ybañes de Opaqua y Ruy Saez de Luçuriaga les informaron que la iglesia de Santa María debía a Joan Saez de Santa Cruz “çiento y quinze ducados de oro de los dosçientos ducados que el dicho Joan Saez hubo en prestado a la dicha yglesia y perrochianos della al tiempo que se hizo el coro nuevo de la dicha yglesia y mas los yntereses de los dos años pasados”⁵.

De los artistas que trabajaron en este coro no hemos hallado ninguna constancia documental. No obstante, creemos que un proyecto tan ambicioso atraería y haría necesaria la presencia de mucha mano de obra cualificada y adiestrada en la nueva corriente artística conocida como “plateresco” y que la vincula con el importante foco burgalés que acogió tempranamente este estilo⁶, aunque sus paralelos más inmediatos se hallen, a nuestro entender, en el retablo de Aberasturi, concertado por las mismas fechas con el pintor Beltrán de Amberes⁷; en la villa guipuzcoana de Oñate, constituida en foco receptor y difusor de las nuevas formas merced al obispo Mercado Zuazola quien construyó su capilla de la Piedad para albergar su sepulcro ejecutado por Diego de Siloé y la completó con el magnífico retablo y reja para 1536⁸; y en la ciudad de Vitoria donde se labraban algunos sepulcros y portadas, como el de los Arriaga, el de Martín Díaz de Salinas o la portada del Hospital de Santa María.

Del estilo, parece deducirse la intervención de, por lo menos, dos equipos de trabajo diferentes, uno que se habría encargado de la labor ornamental de ambos frentes y otro que se habría ocupado de los capiteles y claves de bóveda, entre las que también es posible distinguir otras tantas manos, los que labraron las claves de contenido religioso y los que se ocuparon de las de carácter profano. La lista de los hipotéticos autores podría ser interminable si nos ocupáramos de los que en aquel tiempo se ocupaban de labores artísticas en zonas próximas, pero no resulta fácil ni posible con los datos que obran en nuestro poder adscribir a cada uno tal o cual parte del coro.

Aún más dificultoso resulta determinar quién pudo ser el autor del programa iconográfico que exorna dos de sus tres frentes y las treinta y seis claves de la bóveda que lo sustenta. Hubo de ser, sin duda, alguien versado en la nueva cultura humanista que tuvo su plasmación en la elección de los motivos iconográficos esculpidos. Salvatierra, villa que conoció en el siglo XVI un gran auge económico, contaría entre su población evidentemente con personas capaces de hacerlo, pero deseáramos apuntar la hipótesis de que tal vez influyera en su concepción, e incluso participara en su ejecución, el escultor nórdico muy ligado a los Austrias Guiot de Beaugrant, quien se había ocupado de la labor de talla de la famosa chimenea de Brujas (1529-1532) en la que se plasmó en imágenes un canto de alabanza a la dinastía imperial similar al salvaterano. Este autor, que se afincaría definitivamente en el País Vasco fundando un fecundo taller en colaboración con sus hermanos, se

5. A. H. P. Martín López de Savando, protocolo nº 3933, fols. 104, 105v.

6. V. V. A. A., *Monumentos nacionales de Euskadi, Alava*, tomo I, Bilbao, 1985, p. 309.

7. ECHEVERRÍA, P. L., VELEZ, J. J., “Un retablo mixto del Primer Renacimiento, Martín de Oñate y los Ayala en Domaquia”, *Sancho el Sabio*, 1996, p. 296.

8. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M. A., *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1988, tomo II, pp. 34-40, 85-88, 351-352; GOMEZ MORENO, M., *Diego Siloé*, Granada, 1988, p. 52, fue él quien atribuyó el sepulcro al autor burgalés.

encontraba en Bilbao ya en 1533, contratando el retablo de Santiago y como mercader de obra flamenca⁹, y es allí donde pudo entrar en contacto con el cantero contratante del coro, a quien se debe parte de la basílica de Begoña en la capital vizcaína.

Según lo acabamos de señalar, todo en él participa de una idea común de exaltación y glorificación de la figura de Carlos V como emperador y vencedor en la Guerra de las Comunidades y en otras contiendas fuera de nuestras fronteras, pero en cada uno de los espacios escogidos se enfatizan distintos aspectos que engloban el tema principal.

LOS FRENTES MERIDIONAL Y ORIENTAL

De los tres frentes susceptibles de ser ornamentados, sólo lo fueron aquéllos dos que se ofrecían a la vista de los fieles en su tránsito desde el exterior al interior y viceversa, es decir, el que se encuentra de cara a la portada meridional, principal puerta de acceso, y el que se superpone al gran arco escarzano que salva la nave principal, perfectamente visible desde la cabecera. Toda la labor escultórica fue realizada con poco relieve, pero delicada ejecución. La del primero es mucho más rica, pues, además del arco, enjutas y sobrealco, la totalidad de la superficie disponible entre las columnillas adosadas a los gruesos pilares se halla repleta de grutescos que se desarrollan verticalmente. Se rematan los dos frentes con un friso en el que se intercalan cabezas de ángeles con las alas desplegadas, hojas y cartelas curvas.

Ambos arcos ofrecen su intradós casetonado, con temática exclusivamente vegetal, formada en cada caja por un capullo que se abre formando una flor de cuatro carnosos pétalos que llegan hasta los vértices, motivo que se reproducirá en las claves romboidales de los arcos laterales, bordeadas por una láurea. Se cubre su rosca sucesivamente con hojas orientadas hacia el exterior, ovas y sendas series, a modo de friso curvo, de trofeos militares y de jarrones y cornucopias. Los trofeos militares, muy propios de un monumento que se concibió para conmemorar una victoria, se representan mayormente entrecruzados y atados con lacerías. En el arco más pequeño, se despliegan simétricamente con respecto al eje formado por dos banderolas entrelazadas, dos antorchas, una cartela curva, un escudo circular, un morrión, una armadura con faldilla sobre dos albardas que asoman de los agujeros de los brazos y una cartela curva. En el arco que salva la gran luz de la nave principal, se suceden a ambos lados de una armadura sobre dos albardas erigida en motivo central, cuatro antorchas enfrentadas y emparejadas, dos baquetas o palillos, un tambor, una greba o armadura de pierna, un cañón, un brazalete, una manopla, dos alfanges cuyas empuñaduras se ornan con cabezas de ave, una cartela curva, dos banderolas y cuatro lanzas, motivos que en el lado opuesto se hallan desordenados y sustituidas las lanzas por cuatro flechas.

La decoración exterior de los dos grandes arcos culmina con una serie de bandejas sobre balaustres, con frutos y hojas, de cuya base parten dos cornucopias repletas de cogollos con frutos; se intercalan entre estos motivos, cogollos superpuestos, jarrones de doble vaso que sostienen un cogollo, cálices con conchas superpuestas, aves que beben y algunos delfines afrontados que parten de una especie de bandeja pendiente de una argolla y sostenida por dos cuerpos agachados y enfrentados. Muy similares son los dos frisos que coronan los dos frentes.

9. BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaumont*, Bilbao, 1984, p. 32.

EL FRENTE MERIDIONAL

Como ya lo hemos apuntado, en el lado meridional se despliegan en todos los espacios disponibles grutescos desarrollados a candelieri. El repertorio iconográfico es variadísimo: jarrones de largo pie abalaustrado, bandejas, cartelas, medallones, cabezas de ángeles, ángeles desnudos sentados, bucráneos, torsos, rostros cuyo pelaje ha sido sustituido por hojas, capullos o conchas, cornucopias de las que penden sartas de cuentas y capullos, roleos que finalizan en máscaras de perfil, gruesas hojas y frutos, calaveras, palos entrecruzados y anudados, arreos militares, aves, seres con cabeza de animal y cuerpo vegetal, del-fines, seres híbridos con la mitad superior de caballo e inferior de león, o dragones cuya mitad inferior es la de un hipocampo, o hipocampos cuyo mitad superior es la de un ave, aves sin patas y largo pico curvo hacia arriba, perros sin patas delanteras, volutas estriadas o rostros grotescos.

Merecen ser resaltados algunos de los motivos del pilar izquierdo. En el panel más amplio sobresalen dos figuras juveniles de ambos sexos que flanquean un grueso balaustre, que parte de un carnoso capullo, emplazado, a su vez, sobre una gran cabeza de espresión asustada y grotesca, que bien pudiera representar al Maligno. Tanto la joven como la figura masculina, ambos de expresión serena, se cubren el sexo con una de sus manos, en actitud que es propia de Adán y Eva, cuando se pretende mostrarlos tras la caída (Fig. 1). Con el brazo elevado, en cuyas muñecas llevan anudados largos lazos, se agarran a sendas varas. Paralelamente, en un panel más estrecho, se encuentra una diminuta cartela con la inscripción "ONIA PRET" que tradicionalmente se ha considerado una abreviatura de "OMNIA PRAETERUNT".

Las figuras de Adán y Eva, bien cuando la tentación, bien tras la caída, aparecen profusamente en el arte renacentista. En la escultura es usual encontrarlas en los retablos, muy a menudo relacionados con el Calvario, manifestando que la Redención del pecado original de los primeros padres tuvo lugar cuando Jesucristo murió en la cruz. Tampoco son desconocidos en el arte funerario, donde normalmente se solían incluir como una alusión al carácter mortal de la persona¹⁰. Para Panofsky, en los ambientes



Fig. 1. Coro de Santa María de Salvatierra. Frente meridional. Adán y Eva.

10. REDONDO CANTERA, M.J., *El sepulcro en España en el siglo XVI*, Madrid, 1987, p. 154.

humanistas del siglo XVI se añadieron nuevos significados al ya tradicional. Así, antes de que ocurriera la caída, el hombre se encontraba en perfecto equilibrio y armonía; pero cuando aquélla se produjo, uno de los cuatro humores (melancólico, colérico, flemático y sanguíneo) se hizo dominante, haciendo al ser humano imperfecto. Solamente la muerte y el nacimiento a una nueva vida tras la Redención permitirían la vuelta al estado original de equilibrio de los humores y al supremo estado de gracia¹¹. De esta manera, se nos mostraría en este espacio intermedio, sobre la cabeza de Leviatán, el estadio en el que el ser humano era preso del pecado y de la muerte (a la que aludirían las calaveras que cuelgan de los roleos), pero con la seguridad y tranquilidad propias de quien a sabiendas de que todo pasaría, según lo aclara la inscripción adyacente "ONIA PRET"¹², al final alcanzaría la salvación, en cuya consecución ejercería su papel como rey cristianísimo el Emperador gracias a su sabiduría, como se pondrá de manifiesto en los medallones de las enjutas del arco.

Relacionados con el emperador o, por lo menos, compartiendo los mismos espacios, Adán y Eva aparecen en obras algo posteriores en el tiempo al coro salvaterano. Los tenemos en las ménsulas y claves del claustro de Irache¹³, en la portada y claustro de la Universidad de Oñate¹⁴ o incluido entre los ascendientes de Carlos V, junto a Hércules, por el cronista fray Prudencio de Sandoval¹⁵.

Extrañas bichas que escupen jarrones con vegetales acompañan a los dos hermosos medallones de las enjutas, medallones que se hallan bordeados por guirnalda de hojas y frutos, sujetas por abundante lacería. Se trata de dos bustos enfrentados, de perfil y carentes de atributo. El de la izquierda representa, a nuestro entender, a Carlos V con yelmo, y reconocible por su afilado mentón y el Toisón que lleva sobre su armadura. En el del lado opuesto, la figura efigiada es una mujer de largos cabellos, que cubre su cabeza con un casco alado; siendo el casco uno de los elementos frecuentes en la iconografía de Minerva, no así la pequeña concha tallada en el corte del busto correspondiente al brazo, cuya existencia quizá no tenga otra razón de ser que la estética.

Minerva es la diosa itálica protectora de las artes y los oficios, que fue posteriormente identificada con Palas Atenea. Hija de Zeus y de Metis, su primera esposa. Antes de que diera a luz, Zeus engulló a Metis y posteriormente Atenea nació de su cabeza, crecida y provista de todas sus armas. Llegó a identificarse con la sabiduría y a actuar como celadora de ciertos valores éticos. Había sido en origen una diosa guerrera, pero ya en Homero representaba la idea de la lucha ordenada y meditada¹⁶. Para el humanista florentino Ficino, la

11. A propósito de las figuras de Adán y Eva, representadas en el momento de la tentación, del mausoleo de Mercado Zuazola y de la portada de la Universidad de Oñate por él fundada, y de las de la portada de Santa María de Viana, en GONZALEZ DE ZARATE, J.M., *La Literatura en las Artes*, Donostia, 1987, p. 180; cfr. PANOFKY, E., *Vida y Arte de Alberto Dürero*, Madrid, 1982, pp. 179, 145.

12. Para el profesor Azcárate las figuras de Adán y Eva estarían directamente relacionadas con el contenido de la inscripción, aunque no especifica en qué sentido, AZCARATE RISTORI, J.M., op. cit., p. 150. P. Echeverría, va más lejos en su apreciación y considera la última como resumen de todo el conjunto, no precisando en qué aspectos basa su apreciación, ECHEVERRÍA GOÑI, P. "Las artes en el Renacimiento", op. cit., p. 111.

13. GARCIA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo monumental de Navarra*, tomo II, Merindad de Estella, Pamplona, 1982, pp. 313-317.

14. GONZALEZ DE ZARATE, J. M., op. cit., 125-129.

15. CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 119.

16. REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*, Madrid, 1990, pp. 48, 257.

sabiduría prescribía a los filósofos, a los que haría compañeros de la misma Minerva y amigos de Júpiter el todopoderoso¹⁷

Minerva o Palas es, pues, indistintamente una alegoría del tópico de la sabiduría que debe adornar al príncipe. Así, en la entrada triunfal de Nápoles tributada en 1536 al emperador, la figura de Carlos V fue asociada a la diosa Palas, junto a los seres mitológicos afectos a la ciudad y el linaje del efigiado, que alcanza su plena legitimidad político-histórica al entroncar con emperadores romanos, constituyendo un complejo programa –muy similar al alavés– en el que se exalta la virtud heroica, pues la actividad virtuosa tiene su plasmación en la victoria. La misma idea laudatoria palpita en el conjunto del Peinador del Palacio de Granada. El tema principal, que es la conquista de Túnez, se enmarca en un contexto alegórico y mitológico de gran significación, en el que Minerva es la diosa que alude a la sabiduría¹⁸.

EL FRENTE ORIENTAL

Totalmente diferente es el frente oriental. En la enjuta del lado izquierdo una bicha con alas y cabeza de ave, grueso cuello membranoso y cola de serpiente, escupe una especie de roleo que se transforma en una cornucopia, que, a su vez, se convierte en la peana que sostiene una cartela, donde aún se pueden distinguir las letras P F S P I C L; sobre aquélla, un carnosos capullo que se acopla al alargado rectángulo formado en el espacio vacante hasta el friso de remate. Asido a uno de los extremos de la cartela se encuentra un niño, cuya mitad inferior le ha sido cubierta por un elemento que bien pudiera ser la piel de un león o simplemente una manta, y que sujeta en su mano izquierda una clava atada con una correa a una cartela que tiene dos argollas en sus extremos. Completa el exiguo espacio disponible una bicha de alas de murciélago, largo cuello membranoso, cola enroscada como la de un caracol, patas delanteras y amplia boca de la que sale una hermosa cardina. En la enjuta derecha, otra cartela, que no conserva ningún resto escrito, se apoya en una base vegetal a modo de grueso capullo, del cual sale un lazo estriado del que pende una flor. Descansa apoyado sobre su mano derecha en el borde superior un niño agachado en extraño escorzo. Concluye el triángulo en un fiero cuadrúpedo, cuyas extremidades, orejas y rabo se han transformado en vegetales; una rama sale de su boca y da paso a un cogollo al que suceden frutas y largas hojas de cardina que darán lugar a más frutos.

Culmina este frente oriental con un edículo en el antepecho que contiene un gran escudo imperial. Lo constituyen dos columnas totalmente decoradas de grutescos, sobre plintos en cuyos frentes se representan los emblemas personales del emperador, el yugo y las flechas respectivamente. Sendos escudos de Salvatierra los soportan. El gran escudo sobre el águila bicéfala se timbra con la corona imperial cerrada y flanqueada por las dos columnas de Hércules, entre las que se ha escrito el mote “Plus Ultra”; se acompaña del Toisón de oro.

17. GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1986, pp. 119-120.

18. CHECA CREMADES, F., op. cit., Madrid, 1987, pp. 99-100, 114.

Las dos figurillas infantiles que sujetan las cartelas parecen remitirnos a las representaciones de Hércules (Fig. 2) y Teseo, que en multitud de ocasiones forman pareja, siendo identificado el primero por la maza y el segundo, precisamente por la ausencia de atributo.

Hércules es la transposición romana de la figura de Herakles, hijo de Zeus y de Alemena, y objeto del odio de Hera, que le envió dos serpientes cuando estaba en la cuna y las destrozó con sus manos. Dotado de una gran fuerza física y capacidad copulatoria, se adornó de ciertas virtudes, como son el afán justiciero o el espíritu de aventura. Con todo, su vida mítica se desarrolló bajo la patética tensión entre su vocación elevada y las caídas más vulgares, desgarramiento del que se liberó tras su holocausto, con el que mereció ser incluido en el panteón de los dioses¹⁹.

Durante el Renacimiento se asistió a una innovación total del mito de Hércules, convirtiéndose en la fábula moral por excelencia, sin soslayar la fuerza física y los triunfos de la gloria. Era el primero entre los “uomini famosi”, al que Petrarca cantó como tal, el hombre de la virtud, irresistible y vengadora²⁰. A través de su figura se alegorizaban la fortaleza, la gloria y el triunfo. Para el Marqués de Villena, en su libro *Los Doze Trabajos de Hércules* (1483) era el representante de la justicia y caballería, lo concebía como un caballero bienhechor, protector de pobres, damas y desvalidos²¹. La referencia a Hércules se convirtió en un tema recurrente en la iconografía monárquica del siglo XVI, que no ha de atribuirse exclusi-



Fig. 2. Coro de Santa María de Salvatierra. Frente oriental. Hércules niño.

19. REVILLA, F., op. cit., p. 182.

20. CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982, p. 276.

21. CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 115.

vamente a España ni a Carlos V, aunque sea en su persona en la que se concentren el mayor número de alusiones y relaciones con el personaje, hasta abarcar cualquier manifestación artística. A él se remiten para cantar las hazañas bélicas, emblemáticas y genealógicas del emperador. A este respecto basten recordar las numerosas ocasiones en que el héroe legendario acompaña las referencias a sus victorias militares, siempre primando el sentido moral; el mote Plus Ultra, creado por Luigi Marliano, las columnas que escoltan su escudo; o la inclusión entre sus antepasados, aunque fuera como simple alusión literaria que realizara el cronista fray Prudencio de Sandoval. Fue Erasmo quien en el *Enchiridion* confirmó el valor del mito de Hércules como alegoría de la guerra, considerada como “*honesto ejercicio y diligente industria*”, en una interpretación moralizante de las campañas del emperador²². Andrea Alciato cantó sus virtudes en el emblema CXXXVII de su *Emblema Liber* (1531), donde se mostraba a Hércules con sus atributos bajo el mote “Duodecim certamina Herculis”²³.

La figura de Hércules de la enjuta izquierda tiene su equivalente en el lado opuesto en la imagen de Teseo, el héroe ateniense, hijo de Egeo y de Etra. Son muy numerosas las aventuras que se le atribuían, algunas de las cuales fueron motivo para que ciertos autores lo vieran como el prototipo del héroe aniquilado por sus propios errores²⁴. Sin embargo, Enrique de Villena en *Los doze trabajos de Hércules* lo unió a Hércules, pues ambos hubieron de bajar al infierno junto a Piritoo a liberar del Cancerbero a Proserpina que había sido raptada por Plutón. Los tres personajes lucharon con el monstruo Cancerbero, Piritoo fue destruido y Teseo, que sólo utilizó sus puños, habría corrido la misma suerte de no haber sido socorrido por Hércules. Según el mismo autor, por el Cancerbero se deben entender los vicios; por Hércules, la constancia y firmeza por mantenerse en la virtud; y por Teseo, el entendimiento que hubo necesariamente de ser ayudado por la constancia para defenderse de la malicia²⁵.

A tenor de lo expuesto hasta ahora, podemos concluir que en este frente del coro se puso el acento en resaltar la faceta del emperador victorioso y virtuoso, parangonable con Hércules y Teseo, que ejercía su inmenso poder pacificador y civilizador en el Imperio, representado por el gran escudo que campea sobre el conjunto. En este sentido no fue baladí la elección de Hércules y Teseo dando la espalda a sendos monstruos, pues a ambos los subyugaron, aludiendo con ello a la irracionalidad de los vicios sobre los que triunfaba el emperador. A mayor gloria del Imperio y del emperador contribuía con su lealtad la villa de Salvatierra, cuyos escudos servían de sostén a las columnas imperiales y ello había sucedido tras haber vencido y sometido al comunero y señor de Salvatierra don Pedro López de Ayala, efigiado, según reza la tradición, en la clave del arco que soporta el frente que nos ocupa²⁶. De las letras escritas en la cartela que sujeta Hércules poco podemos decir, pues no acertamos a escudriñar su significado ya que, en principio, carecen de sentido, a no ser que se trate de la posible enumeración de los reinos y posesiones gobernados

22. CHECA CREMADES, F., op. cit., pp. 114-120.

23. ALCIATO, A., *Emblemas*, Madrid, 1985; GONZALEZ DE ZARATE, J.M., *El palacio Escoriaza-Esquilbel*, Vitoria-Gasteiz, 1987, p. XXXIII..

24. REVILLA, F., op. cit., pp. 355-356.

25. En GONZALEZ DE ZARATE, J.M., op. cit., pp. XXXII-XXXIII.

26. Desde que la villa volvió a ser de realengo tras la derrota del comunero, todos los documentos de las escribanías de Salvatierra, sin excepción, llevan la especificación “En la leal villa de Salvatierra de Alava”.

por Carlos V²⁷ o, más probablemente, de las iniciales de alguna leyenda o mote laudatorio, como en las numerosas medallas conmemorativas que se acuñaron o en los retratos que se grabaron centrados en su persona²⁸.

Son numerosas las manifestaciones plásticas en las que aparecen algunos de los elementos iconográficos que figuran en este frente del coro. Para el escudo, podemos resaltar en nuestra región el coro del convento vitoriano de Santo Domingo que sirvió de modelo al salvaterano, en el cual destacaba el escudo imperial del arco; la fachada del ayuntamiento de Salinas de Léniz, en el que el blasón de la villa se halla bajo las columnas que contienen el "Plus Ultra"; algunas obras costeadas por personas afectas al emperador, como son la portada de la iglesia del convento de la Santa Cruz y la capilla de las Vírgenes de San Vicente, en la que el águila sujeta con sus garras el Toisón y los escudos de los promotores; el de la fachada de la Universidad de Oñate, en el que sólo figuran las armas de Castilla-León, y cuyo patronato fue cedido por su impulsor Rodrigo Mercado Zuazola a Carlos V; y más alejadas de nosotros, el antepecho del claustro del monasterio de Santa María de Huerta, la fachada de la Universidad de Salamanca o la más tardía de Alcalá de Henares, en cuya fachada ha visto Isabel Mateo un programa iconográfico de raíz erasmista, y en la que, junto al escudo imperial, se puede constatar la presencia de Hércules, escenas con sus trabajos, los escudos del promotor, la figura de Minerva junto a la alegoría de la paz, y algunos santos²⁹.

No son tan frecuentes, en cambio, las figuraciones de Hércules y Teseo jóvenes e imberbes. Aunque fueron algo usual en el siglo XV, las representaciones de Hércules niño no eran desconocidas en la siguiente centuria y fueron popularizadas por algunos grabadores italianos, tales como Antonio da Brescia, Zoan Andrea y Nicoletto da Modena³⁰, cuya huella puede percibirse en algunos elementos de ambos frentes, como luego veremos. Los jóvenes Hércules y Teseo escoltan el vano central del segundo cuerpo de la portada del palacio vitoriano de Escoriaza-Esquíbel y ya adultos se encuentran en la portada del palacio del Conde de Morata de Zaragoza³¹. Son, sin embargo, mucho más numerosas las figuraciones de Hércules solo o en compañía de otros personajes de la Antigüedad. Así sucede en el claustro de Irache, la sillería de coro de la catedral de Sevilla, las Universidades de Salamanca y Oñate, la portada de la iglesia de Santa María de Viana y un sinnúmero de obras acometidas en el siglo XVI, en las que lo más normal es encontrarlo adulto y

27. Podemos nombrar un caso similar en el manuscrito de Remy du Puys, que narra la entrada del emperador en Brujas en 1515. En una de las miniaturas que lo ilustran, el caballo lleva escritas en sus pezuñas las iniciales de los cuatro países miembros de Flandes, y en otra, los seis reinos de Castilla, alegorizados por otros tantos heraldos, homenajean al joven rey, CHECA CREMADES, F., op. cit., pp. 207-209.

28. Numerosas medallas dedicadas al emperador con las leyendas detalladas en BERNHART, M., *Die Bildnismedaillen Karls des Fünften*, München, 1919; medallas y grabados en HACKENBROCH, Y., "Some Portraits of Charles V", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXVII, 2, 1969, pp. 323-332; un número reducido de medallas en ALVAREZ-OSSORIO, F., *Catálogo de la medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1950.

29. MATEO GOMEZ, I., "Consideraciones sobre el humanismo en el arte español", *Institución Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, pp. 68-69.

30. HIDALGO OGAYAR, J., "La iconografía de Hércules en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, nº IV, 1994, p. 118.

31. GONZALEZ DE ZARATE, J. M., op. cit., pp. XXXII.

barbado³². Las secuencias de los trabajos de su infancia, en cambio, aparecen en los frisos y netos del retablo de Amoroto³³, salido de la gubia del imaginero Pedro de Borges, al que algunos autores hacen intervenir en el coro alavés.

Según lo acabamos de señalar a propósito de las figuraciones infantiles de Hércules y Teseo, resulta factible rastrear la huella de grabados en los dos frentes ornamentados del coro de Salvatierra y en los grutescos desarrollados verticalmente. Debemos resaltar la enorme semejanza de los motivos empleados con los que ornan las columnas del mausoleo de Mercado Zuazola en Oñate, la Escalera Dorada y los paneles de los pilares del cimborrio de la catedral burgalesa, y la sacristía de la catedral granadina, obras documentadas o atribuidas de Diego de Siloé; en el retablo de la capilla del mausoleo de Oñate y en el de Aberásturi. También se perciben ecos de las sillerías de coro de Calahorra y de la catedral de Pamplona. Predomina en ellos la alternancia de figuras fantásticas con seres reales y el escaso uso de elementos vegetales, si no lo son como complemento de los animales o seres imaginarios. M. Fernández Gómez vio en el repertorio de Diego de Siloé, en sus obras castellanas, la influencia concreta de los grabados de Nicoletto Rosex da Módena constatable también en nuestro coro, y extensible a otros grabadores como Zoan Andrea y Giovanni Antonio da Brescia. Efectivamente, aparte de las representaciones de Hércules y Teseo jóvenes e imberbes, tan caras a los primitivos grabadores italianos, son numerosas las similitudes a reseñar con elementos parciales de la obra gráfica del citado autor o en alguna copia realizada por Giovanni Antonio da Brescia. Así, varios de los animales fantásticos que se esculpieron en Burgos, entresacados de una estampa del de Módena, aparecen en el coro, resueltos incluso con mayor fidelidad hacia el modelo; tampoco podemos pasar por alto el detalle de los largos lazos anudados en las muñecas de Adán y Eva sosteniendo largas varas que lo podemos ver en sendas estampas sobre la "Victoria Augusta" de Nicoletto da Módena y en una copia realizada por Antonio da Brescia. En ellas los lazos y los astiles los portan dos putts y sus ademanes son reproducidos casi miméticamente, aunque acoplados al espacio disponible, en las figuras de Hércules y Teseo. Para las máscaras enfrentadas y de perfil, algunos animales fantásticos, las cartelas que centran los candelabros, lo mismo que para las aves o los medallones colgantes pudieron haberse inspirado en estampas de Zoan Andrea y de Nicoletto da Modena. No obstante, para el cuerpo ornado con losanges de la clave del emperador la fuente de la que bebieron pudo haber sido un grabado de Zoan Andrea que lleva precisamente por divisa DIV (es et) FELIX³⁴.

Para la realización de los jarrones, cuernos de la abundancia, copones o cálices, o las cabezas de ángeles que copan los frisos, el artista pudo recurrir, bien a las estampas antes nombradas, en las que pudo encontrar abundante materia de inspiración, o bien a cualquier

32. Para las representaciones de Hércules, ANGULO, D., "La mitología y el arte español del Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXX, Madrid, 1952, pp. 122 y ss.; SEBASTIAN, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 197-202; MATEO GOMEZ, I., "Temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas", *A.E.A.*, 1970, p. 188; LOPEZ TORRIJOS, R., "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI", *B.S.A.A.*, 1980, pp. 294-308; GOMEZ DE ZARATE, J.M., op. cit., pp. 96-100, 119-129, 143-151.

33. BARRIO LOZA, J. A., "Pedro de Borges y el retablo mayor de San Martín de Amoroto (Bizkaia)", *Letras de Deusto*, nº 56, vol. 22, 1992, p. 176.

34. FERNANDEZ GOMEZ, M., *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, 1987, pp. 285-300, 337; el grabado de Giovanni Antonio da Brescia, inspirado en el de Nicoletto Rosex da Modena fue tomado como modelo en un panel de la Universidad de Salamanca, GONZALEZ DE ZARATE, J.M., "Una breve nota sobre la fachada de la Universidad de Salamanca", *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 625-630; las reproducciones de los grabados en BERLINER, R., *Modelos ornamentales*, Madrid, 1928, tomo II, pp. 18-31.

otra fuente, pues a dichos motivos recurrieron con harta frecuencia los artistas del primer Renacimiento.

Lo mismo podemos decir de los arreos militares que se extienden en ambos frentes. Estos fueron muy utilizados por los artistas y gozaron de gran aceptación, sobre todo tras el descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón. En Italia fue Andrea Mantegna el precursor y el palacio de Urbino se erigió en foco emisor de las nuevas tendencias durante el Quattrocento, prefiriéndose la representación de objetos de un tamaño considerable. En España, en cambio, se desarrollaron los motivos menudos y la disposición superpuesta y continuada, como se puede apreciar en el temprano ejemplo de la portada principal del palacio alcarreño de los Mendoza, para los que sirvió de modelo el "Codex Escorialensis", o el más cercano para nuestro coro de la Escalera Dorada burgalesa³⁵. Objetos militares insertos en los grutescos y organizados a la manera hispánica los podemos observar en distintos paneles del retablo de la capilla de la Piedad de Oñate, atribuidos a la gubia de Gaspar de Tordesillas³⁶, y en la pulsera del ático del retablo de Aberásturi, en el que trabajó el joven Juan de Ayala II que había intervenido en el anterior³⁷, donde también podemos verificar la inclusión de jarrones, cuernos de la abundancia, animales fantásticos, etc., similares a los salvaterranos. El ordenamiento apaisado de estos motivos en Salvatierra resulta excepcional y no obedece, a nuestro entender, a otra razón que a la adecuación al marco elegido para labrarlos.

Para finalizar esta pequeña aproximación a su aspecto ornamental, no podemos dejar sin mencionar el intradós con casetones y rosetas de los tres arcos que sustentan el coro, pues una vez más nos remite a la obra de Siloé en la Escalera Dorada y el mausoleo del obispo Mercado Zuazola en Oñate.

LA BÓVEDA

El coro vio completado su programa iconográfico con las treinta y seis claves figurativas que embellecen su bóveda. Treinta y cinco en la bóveda propiamente dicha y una en el gran arco central. Las de la bóveda, son claves cilíndricas, molduradas a "la romana" como los nervios –excepto una– y con los arranques preparados para recibirlos. Las torteras son circulares, mayores que el cuerpo y ligeramente separadas de los nervios. Por su tamaño sensiblemente superior, se distinguen la clave central y los cuatro medallones situados aproximadamente en medio de los nervios cruceros, sin que cumplan precisamente la función de una clave de bóveda, pues no confluye en ellos ningún otro nervio, pero desempeñando un cometido estético al distribuirse las restantes en torno suyo.

En todas las torteras, sin excepción, un finísimo anillo se interpone entre el motivo central y la láurea que las bordea. Estas son de diversos tipos, apareciendo los elementos constituyentes bien solos, bien entremezclados. Se componen de hojas de higuera, de roble, cardinas, alcachofas, higos y otros frutos y capullos.

35. FERNANDEZ GOMEZ, M., op. cit., pp. 110-111.

36. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. A., op. cit., p. 35.

37. ECHEVERRIA, P. L., VELEZ, J. J., "Un retablo mixto del Primer Renacimiento, Martín de Oñate y los Ayala en Domaquia", op. cit., p. 296.

Atendiendo a lo iconográfico, se combinan lo religioso y lo profano, reservándose para lo primero las claves que realizan una misión arquitectónica en la bóveda, probablemente con la intención de conceder una mayor importancia simbólica al aspecto sacro del programa. Con sus figuraciones de cuerpo entero, corresponden a la polo o principal, a las que unen los terceletes y contra-terceletes entre sí, y a los cuatro medallones de los nervios diagonales. Por su parte, las de contenido profano, resueltas en forma de medallas, tan del gusto humanista, se encuentran en la convergencia de los combados con los nervios cruceros, terceletes y contraterceletes.

Iniciaremos nuestra incursión en el programa iconográfico por describir las de asunto religioso.

La clave principal se destinó a la patrona de la parroquia, la Virgen María en su Asunción-Coronación sobre el creciente lunar, en una iconografía que gozó de gran predicamento en la época, aunque hundiera sus raíces en la centuria pasada (Fig. 3). La Virgen fue representada joven, con la cabeza ligeramente ladeada, cabellos partidos que caen en larga melena, la rodilla derecha ligeramente adelantada y las manos juntas sobre el pecho. Sobre la túnica de cuello redondo, lleva un manto que se recoge formando pliegues bajo los brazos y dejando ver oblicuamente toda la parte inferior del vestido. Es ayudada en su subida a los cielos por dos ángeles que la toman del manto, mientras otros dos se aprestan a colocarle la corona.



Fig. 3. Coro de Santa María de Salvatierra. Clave de la bóveda. Asunción. Coronación de la Virgen.

Las claves que unen los terceletes y las ligaduras longitudinales y transversales se destinaron a seis apóstoles, perfectamente identificados por su atributo. Son: San Pedro, Santiago el Mayor, San Andrés, San Juan Evangelista, San Bartolomé y San Pablo.

Para finalizar con el aspecto sacro de la bóveda, abordaremos las bellísimas imágenes de los cuatro evangelistas, representados cuando cumplen su cometido de escribir la palabra del Señor.

San Mateo, vestido con una túnica ceñida en la cintura y provista de amplio cuello partido, se encuentra sentado en un asiento formado por un ave con patas de león y boca de ventosa, ante un pupitre con adornos de hojas y pie avolutado. Sobre él apoya su mano izquierda con el libro abierto en el que está escribiendo, para lo cual ha elevado su mano con el propósito de mojar la pluma en el tintero que le ofrece el ángel que le asiste.



Fig. 4. Coro de Santa María de Salvatierra. Clave de la bóveda. San Juan Evangelista.

San Juan (Fig. 4), con los extremos del manto anudados sobre el hombro derecho, se asienta sobre una silla muy parecida a la de San Mateo. Fue figurado en el mismo momento en que escribe sobre el pergamino al cual sujeta con la mano izquierda sobre la mesa. El águila le ofrece el tintero colgado del pico.

San Marcos aparece con el cuello totalmente cubierto por el manto que le deja libres las manos. Procede a mojar la pluma en el tintero que se halla sobre la mesa de trabajo, mientras sujeta el libro con la mano que le queda libre. Le sirve de asiento una silla de patas y respaldo avolutados y tiene bajo el pupitre al león, erguido y con las patas delanteras reposando en su regazo.

San Lucas viste sobre la túnica esclavina y cogulla, y se acompaña del buey recostado a sus pies. Se inclina a consultar el libro que acaba de abrir sobre el atril y que apoya en el pupitre, donde tiene dispuesto el material de estudio.

Al contrario de lo que sucede con las imágenes religiosas, la identificación de los personajes de carácter profano efigiados en las claves restantes resulta extremadamente difícil, a pesar de que originalmente pudo figurar su identidad en el pergamino desenrollado que acompaña a la mayoría de ellas. Se trata de un conjunto de personajes de ambos sexos y edades diversas, representados en forma de busto, sin ningún otro atributo que el Toisón en el caso de cinco de ellos, uno de ellos niño y coronado, lo cual los hace pertenecer a la Casa de Austria. Todos los varones, salvo tres emperadores romanos, visten armadura y, junto a ellos y los Austrias, tenemos a un varón con casco, turbante y corona, dos varones con el casco limpio de cualquier adorno y dos con un casco de los llamados arqueológicos. Finalmente, en la clave del arco, la efiegie barbada que la tradición atribuye al Señor de Salvatierra don Pedro López de Ayala, vencido en la guerra de las Comunidades, también con armadura y casco adornado con una pluma.

Entre las figuras femeninas se cuentan dos niñas y tres mujeres coronadas, otras tres mujeres con tocados de la época, una con un casco alado y dos con la cabellera descubierta.

En todo el conjunto solamente en los retratos de los Austrias es manifiesto el deseo de individualizarlos, dotándolos de rasgos faciales patentes y concordantes con otras imágenes de los mismos. Una intencionalidad semejante se puede advertir en los emperadores romanos. Pero no así en las figuras restantes. Estas, cuya tipología de tocados y cascos es la usual en el siglo XVI, fueron resueltas recurriendo a poquísimos modelos, sirviendo la misma plantilla para personajes diversos. Son retratos basados en la idea, más que en la realidad individual de los retratados³⁸.

La distribución de los personajes es un tanto extraña, pues la propia configuración de la bóveda no permite, como era frecuente en los claustros y patios de la época, agrupar los medallones por parejas en las que el juego de miradas resultaba fundamental. Aquí muchas de las figuras que por su temática y cercanía podrían ser emparejadas se dan, sin embargo, la espalda. Fueron colocadas simétricamente, excepto en una clave, con respecto al eje que forma el nervio espinazo y agrupadas en cada cuadrante atendiendo a los lazos familiares, en lo que toca a los componentes del linaje imperial, y reservándose los nervios diagonales para Carlos V, su esposa y los dos hermanos del emperador.

Se puso un empeño especial en que sobresaliera la figura imperial de Carlos V. La misma clave destaca entre todas, porque su cuerpo fue decorado con rombos, en lugar de ser moldurado siguiendo la tónica de los nervios. Se encuentra cercano a la clave de la Anunciación-Coronación de la Virgen y en el nervio diagonal correspondiente a San Marcos. Es perfectamente reconocible gracias al Toisón, a su barba y mentón afilados, aunque el artista siguió para la talla un modelo ligeramente distinto al utilizado en el tondo del frente meridional. Alineado con él, un emperador romano, poco agraciado, con el pelo crespo y láurea en la cabeza.

Muy cerca de éste, en el tercele que va a parar a la clave de Santiago, se representó un joven niño de la Casa de Austria, de corta melena y coronado. Estamos, sin duda, ante una de las manifestaciones infantiles más tempranas de Felipe II (Fig. 5), que a la sazón no contaría sino nueve años en 1536. En línea con la imagen, otro emperador romano.



Fig. 5. Coro de Santa María de Salvatierra. Clave de la bóveda. Felipe II niño.

38. HASKELL, F., "Engraving and the spread of portraiture in the 16th and 17th centuries", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, 1994, pp. 103-115.

Estos dos emperadores romanos y el que veremos más adelante en el grupo de Maximiliano de Austria podrían ser bien Julio César, o Augusto, Trajano, Adriano, Marco Aurelio, Constantino, Justiniano, Mauricio, Heraclio o cualquiera de los emperadores del mundo antiguo con los que frecuentemente se comparaba a Carlos V.

En las claves que unen los combados con el tercelete y contratercelete del lado corto del cuadrante tenemos a un varón con el rostro rasurado y cubierto con un casco liso, y una figura femenina tocada con un escofón de perlas y corona. Creemos que podría tratarse de Fernando e Isabel la Católica, los abuelos maternos del César.

En el cuadrante opuesto, en el nervio diagonal que centra el evangelista Mateo y cercana al pilar, una mujer con escofón de perlas y corona. Parece tratarse de la esposa del emperador, Isabel de Portugal, que estaría acompañada de sus hijas las infantas María y Juana, que a la sazón contarían en 1536 con ocho y un año respectivamente, representadas en las figuraciones de las dos niñas coronadas de las claves emplazadas en los terceletes.

Esta sección de la bóveda es completada con la imagen de una mujer de largos mechones ondulantes al viento y dos varones, uno con la cabeza cubierta con un casco sencillo y otro con un casco adornado con una máscara.

En el cuadrante que tiene por motivo principal a San Lucas estarían efigiados los padres y hermano del emperador. Así, en el nervio crucero, estaría su hermano Fernando, rey de romanos, caracterizado muy joven, con el Toisón y un casco adornado con una pluma. Escoltándolo, una mujer con cofia de redecilla y corona, que sería su madre la reina Juana. y un varón barbado de la Casa de Austria, que sería su padre Felipe el Hermoso. Éste da la espalda a una mujer joven con un rodete en la cabeza, que no sería otra que la esposa de Fernando, Ana Jagellón. Las dos figuras que restan se encuentran colocadas en los mismos nervios que Fernando y Juana la Loca. El primero lleva emparejado a un varón barbado, con casco, turbante y corona. La segunda, a una mujer de largos cabellos y cabeza descubierta. Compondrán, probablemente, un matrimonio de reyes antecesores de los monarcas, como sucede en el claustro de Santa María de Huerta, donde Enrique IV, retratado junto a su esposa Blanca de Navarra, también aparece tocado con casco, turbante y corona.

En la sección noroccidental de la bóveda se encuentran los abuelos paternos del emperador y su hermana María, reina de Hungría hasta enviudar en 1529 y nombrada gobernadora de los Países Bajos en 1531. María ocupa la sección del nervio crucero opuesta a su hermano Fernando y, como aquél, está caracterizada muy joven, y tocada con un rodete. Flanqueándola a uno y otro lado, sus abuelos Maximiliano y María de Borgoña, anciano y rasurado él, y tocada con una cofia de redecilla, perlería y perlas ella.

Alineada en el nervio diagonal se encuentra Minerva, distinta de la del frente meridional y reconocible por su casco alado (Fig. 6). Un emperador romano y un varón barbado y con un casco ornado con un animal acaban por completar el cuadrante. Podría tratarse de Marte, el dios romano de la guerra, hijo de Juno y primitivamente incluso superior a Júpiter, al que la leyenda consideraba padre de Rómulo. Son el casco, la armadura o las armas atributos de Marte y lo mismo es representado rasurado que barbado. Con un casco de las características señaladas para el de Salvatierra, aunque imberbe, lo pintó para uno de los compartimentos de una techumbre Girolamo Mocetto da Santa Croce³⁹.

39. La imagen en SEZNEC, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 111; recogida también por GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M., *El palacio Escorial-Esquibel*, op. cit., p. LIX, puesto en relación con Venus en representación del amor lascivo.

El conjunto de las claves de bóveda pone de relieve, pues, a la par que el programa iconográfico de carácter religioso, la dinastía y estirpe imperial con sus antecedentes familiares más inmediatos y retrotrayéndola hasta los grandes emperadores romanos, con alusiones mitológicas a Minerva, diosa de la Sabiduría, y a Marte, dios de la guerra.

La elección de los motivos religiosos no fue casual. A los dos titulares de las parroquias de la villa se les dedicaron sendas claves, en la principal se glorificó a la Virgen María, patrona de la parroquia en cuestión, y a San Juan Evangelista, titular de la segunda parroquia en importancia por su menor antigüedad; a Santiago y San Andrés, patronos de España y de la casa de los Austrias respectivamente; a San Bartolomé, del que sólo podemos

afirmar que, a juzgar del número de claves que se le destinaron, debió gozar de un gran fervor en la provincia; y a San Pedro y San Pablo, considerados como los pilares sobre los que se asienta la Iglesia. Son, pues, seis de los doce apóstoles elegidos por Cristo para predicar su palabra. A ellos deben añadirse los evangelistas, a los que les concedieron una primacía sustancial a tenor del tamaño en que se labraron, ya que ellos fueron quienes en sus escritos recogieron la vida y la doctrina de Cristo, de la que el emperador se erigió en ferviente defensor en una época especialmente convulsa para la cristiandad.

En este sentido, a través del programa de contenido profano, se unía a la idea del emperador victorioso y cristianísimo, coadyuvado en su tarea por sus dos hermanos, la idea de culminación en su persona de las dos dinastías fundamentales en la configuración del imperio, la austríaca y la hispana, de las que probablemente también formarían parte las cinco figuras que no hemos conseguido identificar. Es de notar, además, el hecho de que su esposa e hijos de corta edad recibieran un trato preferente, ya que con ello se ponía de relieve que con su matrimonio la sucesión del imperio quedaba garantizada en la persona de su hijo y heredero, el futuro Felipe II.

Como lo acabamos de indicar, pocos años antes que en Salvatierra se había realizado una de las primeras manifestaciones plásticas de esta concepción dinástica del imperio, que después se hizo ineludible en los programas de exaltación de Carlos V. Fue la de la chimenea del Palacio de Justicia de Brujas, diseñada en 1529 tras el triunfo de Pavia de 1525⁴⁰. Allí, como posteriormente en los claustros de Oñate, Irache, Valbuena, Santa María de



Fig. 6. Coro de Santa María de Salvatierra. Clave de la bóveda. Minerva.

40. CHECA CREMADES, F., op. cit., pp. 82 y ss.

Huerta, San Marcos de León, San Luis de los Franceses en Tortosa, o en el patio de la casa de Zaporta en Zaragoza se encuentra rodeado de sus padres y antepasados.

Si la de Pavía fue una batalla importante en la tendencia a la heroización de Carlos V, su equiparación con los emperadores romanos tuvo lugar después de la batalla de Túnez en 1534. Este gusto por parangonarse con el pasado clásico se basaba en la idea de una época mítica y ejemplo a seguir, pero también a superar. Sin olvidar que en el siglo XVI fue tomando cuerpo progresivamente la idea de comparar a Roma con España a través de los emperadores de origen hispano y que así se hizo, por ejemplo, en los medallones del claustro de San Marcos de León, en el *Spielbrett* de Hans Kels o en el frontispicio del manuscrito de Bernardo Gentile que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. En este sentido se exhibía en 1526 Luis Vives en su *De Europae Disidiis et bello turcico* (1526) y años después, Calete de la Estrella añadía que las victorias de Carlos V suponían un avance en relación al mundo romano, pues la actividad del emperador comportaba un beneficio para los pueblos que dominaba⁴¹.

Con todo, la actividad militar y guerrera del emperador era vista según la perspectiva mitológica humanista bajo la protección de Minerva, diosa de la sabiduría quien desde su superioridad guiaba sus actos, y de Marte, el dios de la guerra que aludía a la victoria militar. Esta contraposición Minerva-Marte no era otra que la de las letras y las armas, frecuente en el siglo XVI, y tuvo su réplica literaria temprana asociada al César en el poema de Brassicanus *Germania Carolo* (1519). Algún tiempo después, sobre todo tras conseguir someter a la Liga de Smalkalda (1547), las referencias a Marte comenzaron a ser habituales y su influencia se dejó sentir, por ejemplo, en la escultura fundida por Leon Leoni y conocida como “Carlos V y el furor”, en la cual se le representó en un medallón que adorna la hombrea derecha de su armadura⁴².

Como colofón del programa iconográfico del bajo coro, en la clave del arco triunfal, el retrato del vencido don Pedro López de Ayala. Soporta el gran escudo imperial y todo el frente del coro destinado a exaltar al héroe victorioso y virtuoso, por medio de las figuras de Hércules y Teseo que vencieron al Cancerbero, como Carlos V derrotó al Conde y Señor de Salviaterra y de cuya opresión les liberó a los salvaterranos.

Estilísticamente las claves del coro participan plenamente de la estética renacentista. La propia elección del formato de medalla para los retratos es indicativa de la total aceptación del nuevo lenguaje. Son retratos idealizados, de una gran serenidad y gusto clásicos; ejecutados en un modelado blando, limpio y sin titubeos. Para su realización debieron de contar con alguna serie de grabados o medallas que nos es desconocida y cuyo descubrimiento reforzaría o desestimaría nuestra hipótesis. Concretamente los de las damas recuerdan por su semejanza, sobre todo en los tocados, a las de los tondos que ornan la fachada del edificio del Palacio de Justicia de Brujas, en cuyo interior se encuentra la famosa Chimenea, construida tras la victoria de Pavía, erigida como un conjunto alegórico de glorificación de Carlos V como emperador y vencedor de la contienda⁴³.

Las figuras de carácter religioso, aunque de cuerpo entero, tampoco se alejan de nuestra apreciación, sobre todo las imágenes de los evangelistas que por su propia composición y tamaño ofrecían al artista mayores posibilidades de lucimiento. Al contrario de lo que suce-

41. CHECA CREMADES, F., op. cit., pp. 86 y ss..

42. CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 137.

43. CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 85.

de en los retratos, de los que no hemos hallado ejemplos parangonables contemporáneos, las representaciones de la Virgen y los apóstoles presentan numerosas coincidencias con obras atribuidas y documentadas del taller de los Ayala, o por lo menos, en las que se sabe con certeza que éstos participaron. Así, podemos destacar el tema de la Asunción-Coronación de la Virgen, cuyas características se repiten en la misma composición del retablo de la capilla de la Piedad de Oñate y en innumerables retablos de la época, la indumentaria de Santiago que es similar a la de una de las pequeñas figurillas del banco del citado retablo; las barbas puntiagudas; la persistencia en el detalle de flexionar o adelantar una de las rodillas que se advierte en Oñate y en el retablo de Aberásturi. El detalle del águila que lleva colgado el tintero del pico lo podemos apreciar en el retablo de Aberasturi y en el de Berrosteguieta, inferior en calidad a los anteriores, pero con el que presenta un nexo evidente en la talla de los evangelistas.

No podemos dejar de resaltar su similitud con los cuatro evangelistas del banco del retablo de San Pedro de Bergara que, a su vez, han sido puestos en relación con los de Gastiain. El modelado de los plegados, los rostros y cabellera, la composición de las escenas son similares en los tres conjuntos. Si en ellos no participó el mismo maestro, resulta indudable que, cuando menos, utilizaron la misma fuente de inspiración, al igual que en los dos evangelistas del retablo de Ullívarri-Viña. Efectivamente, en Bergara y Salvatierra San Juan, con idéntica indumentaria y el mismo detalle de la clámide anudada en el hombro, es el único que escribe y al que el águila le ofrece el tintero colgado del pico, de forma semejante al de Ullívarri-Viña; San Lucas rebusca en un libro, en tanto el buey descansa en la misma posición; el solio en el que se sienta el de Salvatierra es idéntico al de San Mateo de Bergara; San Marcos tiene en ambos casos al león bajo el pupitre con las patas delanteras levantadas, apoyadas en su regazo en Salvatierra y ofreciéndole el tintero en Bergara.

Los evangelistas del banco del retablo de Bergara fueron contratados en 1545 con el pintor vecino de Vitoria Juan de Anda. M. A. Arrázola se alineó con Weise al atribuirlos al maestro alavés Juan de Ayala, a quien supuso que el pintor subcontrataría el trabajo de talla⁴⁴, escultor al que también se atribuyen los de Ullívarri-Viña. Es probable que así fuera y si en la década de los treinta, el jovencísimo Juan de Ayala II colaboró junto a otros maestros en los retablos de Oñate y Aberasturi, y si diez años después realizó los evangelistas de Bergara y Gastiain, resulta verosímil poder deducir su presencia, probablemente como copartípe, en el coro salvaterano. En la ejecución de las medallas, en cambio, parece advertirse la mano de otro escultor también muy cualificado y cuya identidad no acertamos a descubrir. ¿Sería alguno de los hermanos Beaugrant? ¿Se dio comienzo entonces a la provechosa cooperación entre los Ayala y los Beaugrant que daría sus mejores frutos en los numerosos retablos salidos de sus talleres y que conservan las iglesias del País Vasco?

En resumen, el coro de Santa María de Salvatierra es una obra arquitectónico-escultórica erigida para conmemorar la reincorporación de la villa a la Corona. Su programa iconográfico fue concebido por alguna mente muy influida por la ideología erasmista para mayor gloria de la dignidad imperial. En él se dieron cita tempranamente todos los tópicos de exaltación de la persona de Carlos V, es decir, el héroe guerrero, virtuoso, victorioso, pacificador y la idea de dinastía arraigada en la antigüedad romana.

44. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M. A., op. cit., pp. 48-52., 97, 99, 117. Son de la misma opinión ARANBURU, M. J., GIL MASSA, J., *Artea Bergaran, Erdi eta Moderno Aroak*, Bilbo, 1991, p. 68.

ESTEBAN LORENTE, "Imagen, religión, finanzas y filosofía en el palacio de Gabriel Zaporta", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1981, p. 71